art & société

Sous la direction de
Olivier BONFAIT & Hélène ROUSTEAU-CHAMBON



SIMON VOUET EN ITALIE

Préface de Pierre ROSENBERG





PRESSES UNIVERSITAIRES DE RENNES
INSTITUT NATIONAL D'HISTOIRE DE L'ART

Charles Mellin et Simon Vouet en Italie

Philippe MALGOUYRES

« Lorsqu'il fut en Italie [Simon Vouet] avoit alors auprès de luy Charles Meslin dit le Lorrain » écrivait André Félibien en 1679[1]. Quelques années plus tard, il ajoutait : « Charles Meslin dit le Lorrain ; François Dupuis d'Auvergne, & Jacques l'Homme, que je viens de nommer, avoient étudié à Rome sous Simon Vouët[2]. » De la présence de ces artistes auprès de Vouet, seule celle de Charles Mellin a une certaine lisibilité. C'est peut-être parce qu'il ne quitta pas l'Italie, et ne connut pas la rupture brutale du retour en France, dans un milieu, pour brillant qu'il fût, bien différent en termes de commanditaires, de chantiers et de personnalités artistiques. Malheureusement, « l'atelier romain de Simon Vouet » n'est pas une appellation qui a été utilisée jusqu'ici d'une manière très constructive : elle sert commodément à cataloguer toutes sortes de tableaux plus ou moins vouetesques, avec le présupposé que le problème de leur attribution est insoluble. C'est une question qui n'est justement pas évoquée dans l'exposition. Et de fait, Charles Mellin, qui devrait servir de point d'appui pour commencer ce travail, n'y est évoqué que par un portrait, une œuvre indépendante et non un travail « d'atelier ». L'ultime paradoxe est que cette œuvre, pour laquelle la paternité de Mellin ne fait pour nous pas de doute, est ainsi commentée dans le catalogue : « Toutefois, il n'est pas impossible qu'elle puisse revenir à un autre Français de Rome dont nous connaissons encore mal, voire pas du tout, l'œuvre[3]. » Le seul collaborateur de Vouet identifiable de ces années italiennes est ainsi évoqué par un seul tableau qui a pu être peint par n'importe qui, et plus particulièrement par un inconnu[4]...

Charles Mellin ne fut sûrement pas « l'élève de Vouet » au sens strict du terme : ils sont de la même génération et les premières œuvres de Mellin révèlent une culture bien plus sédimentée, plus complexe que celle qu'il aurait pu acquérir dans le seul atelier de Vouet ; de ce point de vue, il est très différent d'autres peintres issus de ce même milieu, tous marqués, comme Vouet lui-même, par la peinture caravagesque. Les deux mentions de Mellin par Félibien sont à distinguer : la seconde, plus générale, l'inclut effectivement dans une liste d'élèves mais dans la première, lorsqu'il parle de Vouet lui-même, il précise qu'il avait Mellin « auprès de lui ». La formule désigne plutôt un collaborateur ou un associé qu'un apprenti. Dom Calmet, dans l'entrée consacrée à notre artiste[5], le dit élève de Vouet et du

Dominiquin. C'est une voix isolée, laconique et tardive mais la possibilité d'une formation auprès du Dominiquin est corroborée par l'évidence des œuvres. Mellin réalisa des copies dessinées d'après des compositions de Zampieri[6], et probablement au moins une copie peinte[7]. Ses œuvres portent souvent la marque de son admiration pour le Bolonais. On pourrait aussi verser au dossier de cette possible formation la prédilection de Mellin pour la plume et le lavis, technique qui peut être d'origine florentine, mais aussi pratiquée par le Dominiquin et apparemment jamais par Simon Vouet; l'absence de dessins à la pierre noire chez Mellin, technique que Vouet mania avec le brio que l'on sait, est aussi remarquable. Les occasions de contacts ne manquaient pas, puisque Mellin partageait la maison de Jacques Sarrazin, alors que celui-ci travaillait avec le Dominiquin[8].

Avant de revenir sur la place de Mellin dans l'atelier romain de Vouet, nous souhaiterions évoquer un épisode immédiatement postérieur: les tableaux réalisés en collaboration (?) avec les fils du marquis Muti. Ces tableaux, documentés par les entrées successives dans les inventaires Barberini ont été à juste titre rapprochés du jeune Mellin, alors résidant au palais Muti, place des SS. Apostoli[9]. Ils sont évidemment fondamentaux pour reconstruire, à partir de 1627, la première activité de Mellin hors de l'atelier de Vouet. Toutefois, s'il est clair que la main de Mellin se dissimule derrière ces œuvres supposées des Muti, il ne nous paraît pas possible d'y voir l'œuvre du seul Mellin. Ces quelques tableaux assez rapprochés dans le temps montrent une grande variété de style et de facture qui doit inciter à la prudence: les comparaisons avec l'un ou l'autre de ces tableaux ne sont pas toujours des plus pertinentes pour proposer ou infirmer telle ou telle attribution à Mellin. On ne peut totalement évacuer le nom des Muti, surtout sans les connaître par ailleurs. J'ai mis l'accent sur leur responsabilité dans l'invention plus que dans l'exécution: il n'en demeure pas moins qu'ils durent aussi parfois tenir le pinceau. Si toutes les œuvres des deux frères étaient dues à Mellin, elles devraient offrir un aspect homogène, ce qui n'est pas le cas. L'*Apollon* est le premier inventorié en août 1627: sa réalisation coïncide à peu près avec le départ de Vouet[10]. Quelques semaines plus tard est offert un grand tableau, dont la conception et la réalisation sont beaucoup plus ambitieuses, et qui dut être commencé alors que Vouet était encore à Rome: *La Paix et les Arts*[11] (*fig. 1*), une composition clairement en rapport avec l'*Allégorie* capitoline de Vouet. Il faut souligner la grande différence de qualité dans l'exécution des visages: celui de la Paix (fig. 1) large, charnu, sensuel est incontestablement de Mellin tandis que celui de la femme qui joue du luth n'en est que l'imitation insipide. Les types physiques, la forme de la bouche, des yeux, le caractère classicisant et impersonnel du visage renvoient au style du Dominiquin; l'analogie avec l'une des *Sybille*, dont Mellin posséda une copie, est flagrante. En 1630, Giovanni Battista Muti offrit son *Ravissement de saint Urbain*[12], un tableau que nous ne trouvons pas si mellinien, en dehors du traitement très onctueux de l'aube du pontife et de quelques détails largement brossés. Entre 1626 et 1631 entra également dans les collections du cardinal Francesco un *Saint Sébastien qui tient les flèches à la main*, tableau qui n'est pas identifié[13]. L'image décrite par l'inventaire évoque le tableau de la Sarah Campbell Blaffer Foundation (*fig. 2*), une œuvre de qualité qui, à notre connaissance, n'a pas été prise en compte par la



Figure 1. Charles Mellin et le « frère du cavalier Muti », La Paix et les Arts, *Rome, Galleria nazionale d'Arte Antica di Roma, Palazzo Barberini.*



Figure 2. Entourage de Simon Vouet (Charles Mellin et le cavalier Muti ?), Saint Sébastien, *Houston, Museum of Fine Arts, Sarah Campbell Blaffer Foundation.*

critique récente. On a proposé d'y reconnaitre le tableau vendu trente écus romains à l'abbé Corsetti par FabrizioValguarnera, qui est cité lors du procès de ce dernier, le 28 juillet 1631. Ferrante de Carlo fait référence à « Un S. Sebastiano in tela mezza figura del naturale di mano di Monsù Ovetto [14] ». Le tableau n'est pas tout à fait de Vouet, ni tout à fait de Mellin, mais sa parenté avec certains traits de la *Sainte Anne* (*fig. 3*), le raccourci du visage, le type physique, la forme du nez, les doigts fuselés, nous paraît troublante. Ce dernier tableau a aussi une provenance Barberini et semble à mettre en rapport avec Giovanni Battista Muti [15]. Il est difficile à juger correctement aujourd'hui à cause de son état de conservation peu satisfaisant et nous pensons même qu'il ne fut pas totalement achevé.



Figure 3. Charles Mellin et Giovanni Battista Muti, Sainte Anne, *Nancy, Musée lorrain.*

MELLIN, VOUET ET LES DEMI-FIGURES

■ Le problème des tableaux de demi-figures est assurément le plus épineux de l'activité italienne de Vouet. Au début de notre travail sur Mellin, nous espérions identifier sa main parmi cette cohorte hétéroclite, rendue plus confuse encore par le grand nombre de copies existantes. Hormis quelques types caravagesques assez peu originaux, cette production est majoritairement constituée d'images de saintes. À grands traits, il s'agit toujours de jeunes femmes, aux vies semi-légendaires, comme Agnès, Lucie, Ursule, Marguerite ou Catherine d'Alexandrie. Pas une sainte âgée, pas une religieuse, pas un homme non plus! La draperie, le costume et les ornements occupent une place considérable dans l'économie de cette peinture. En dépit de leur sujet, elles n'appartiennent pas à la peinture religieuse [16], mais

s'inscrivent dans une production plus vaste, celle des figures à mi-corps alors si populaires, femmes fortes de l'Antiquité et de la Bible, Sibylles, etc. Nous ne nions pas la dévotion dont certaines de ces saintes faisaient encore l'objet à l'époque moderne (encore qu'elle fût sur son déclin au XVIIe siècle) mais elles sont ici plutôt de brillantes figures de fantaisies avant la lettre que des tableaux destinés à la dévotion. Souvent, l'attribut est tellement vague que l'on peine à les identifier. Tous ces tableaux de demi-figures fonctionnent de la même manière : ce sont des tableaux de galerie ou de cabinet qui évoquent des figures remarquables de l'histoire ancienne, qu'elle soit païenne, juive ou chrétienne. Cette thématique et cette production n'appartiennent pas au milieu caravagesque : avant Vouet, Guido Reni, Dominiquin et d'autres peintres de la même sensibilité s'en firent une spécialité. À ce propos, nous voudrions rappeler l'importance sûrement sous évaluée dans ce domaine de l'œuvre d'Antiveduto Gramatica, prédécesseur malheureux de Simon Vouet à la tête de l'Accademia di San Luca.

Dans cette masse qui reste encore à étudier de manière systématique, nous n'avons pas pu ou pas su reconnaître la main de Mellin, qui apparaît en revanche avec une certaine clarté dans d'autres productions de l'atelier de Vouet. Le cas le plus tangent était celui des deux saintes d'Hartford, *Sainte Marguerite* (*fig. 4*) et *Sainte Ursule*[17]. Arnauld Brejon de Lavergnée avait proposé le nom du cavalier Muti[18], ce qui évidemment pose toutes sortes de problèmes, puisque ses œuvres connues semblent en grande partie peintes par Mellin. Ceci place néanmoins les tableaux dans son entourage. Les deux tableaux, exposés sous le nom de Vouet en 1982, avaient été précédemment publiés comme revenant à des « élèves ou des imitateurs non identifiés ». Ils furent récemment étudiés par Hilliard Goldfarb, qui les rapproche justement de l'*Ange à la lance,* qui nous semble peint par Mellin. Cependant, comme il date encore la série des anges Filomarino vers 1615, les tableaux ne sont pas du tout replacés dans le contexte de l'atelier romain de Vouet des années 1625-1627[19]. Le nom de Mellin ne nous semblait pas tout à fait convainquant pour la paire, et n'ayant pas revu les tableaux depuis trop longtemps, nous les avions catalogués comme « entourage de Simon Vouet[20] ». Nous avons eu la chance de les voir après le colloque[21] et cet examen direct nous permet de revenir sur cette position. La grande similitude du type facial, du coloris et de la composition nous avaient implicitement suggéré qu'il s'agissait d'une paire. Il n'en est rien, et, en bref, la *Sainte Ursule* revient bien à Simon Vouet tandis que la *Sainte Marguerite* est de la main de Mellin, comme nous l'avions imaginé. La première est peinte très hardiment, avec des touches délibérément visibles (sur le nez par exemple). Cette manière culottée de peindre, *alla prima*, est revendiquée par Vouet, qui a adopté la technique caravagesque de dessiner avec la hampe du pinceau dans la préparation, une esquisse très visible dans le visage et la chevelure de la sainte. En revanche, *Sainte Marguerite*, moelleuse à souhait, est typique de la manière de Mellin, dans le traitement plus transparent des ombres, la pâte plus fluide, le traitement des textiles, le dessin de la bouche et cette main suave et désarticulée qui est presque une signature de l'artiste. Nous sommes, finalement, dans une configuration assez proche des *Anges Filomarino* sur lesquels nous allons revenir, une série probablement commandée à Vouet et conçue par lui mais dont



Figure 4. Charles Mellin, Sainte Marguerite, *Hartford, Wadsworth Atheneum.*

l'exécution a pu être complètement déléguée. Le plus célèbre de ces tableaux de demi-figure souligne toutes les ambiguïtés de ce genre : il s'agit du jeune *Hallebardier* du musée d'Alger désormais au Louvre. Nous y avions consacré une notice sur laquelle nous ne revenons pas [22] : le tableau ne saurait représenter saint Guillaume d'Aquitaine ni saint Théodore et probablement aucun des saints du paradis. Toutes les analogies sont à faire avec des tableaux qui font allusion à l'histoire antique ou à l'histoire tout court. Comme il a déjà été dit, il s'agit principalement du *Hallebardier* de Dayton qui semble son pendant [23], du messager de la *Sophonisbe* de Kassel [24], ou du portrait de Gaucher de Châtillon dans la galerie des Hommes illustres du

Palais-Cardinal[25]. L'image s'insère facilement dans la catégorie de tableaux issue de la peinture caravagesque ensuite qualifiée de *tronie* dans le milieu néerlandais, qui inclut les figures de genre, les portraits travestis et les expressions outrées ou les grimaces.

La participation de Mellin dans les commandes de décor

■ Si le nom de Mellin ne paraît pas utile pour mettre de l'ordre dans cette production séduisante et un peu sérielle, il apparaît plus pertinent dans d'autres secteurs de l'activité de l'atelier de Vouet, en particulier autour du décor. Charles Mellin était fresquiste et les principales commandes qu'il exécuta, pour la plupart détruites, étaient des réalisations dans ce domaine. Vouet, apparemment, ne peignit jamais à fresque et dut faire appel à des collaborateurs pour réaliser les parties de décor mural dans cette technique. Pendant ses années romaines, le nom de Mellin semble s'imposer. On pourrait même se demander si l'association des deux artistes ne reposa pas d'abord sur une répartition des tâches de ce type. L'obtention de commandes plus vastes ou plus complexes impliquait de toute façon l'emploi d'assistants, ce qui n'est pas nécessairement le cas pour la peinture de chevalet. L'examen des œuvres conservées va dans ce sens; dans les chantiers dirigés par Vouet, les éléments de peinture murale reviennent clairement à d'autres, qui sont plus ou moins fidèles au style du maître.

À San Lorenzo in Lucina, la voûte de la chapelle Alaleoni présente un décor de compartiments peints encadrés de stucs: quatre sont carrés, et montrent la *Naissance de la Vierge*, sa *Présentation au Temple*, *l'Annonciation* et *l'Assomption*; ils sont séparés par des quatre compartiments circulaires avec des anges musiciens; dans un cinquième au centre apparaît Dieu le Père bénissant[26]. La voûte est soutenue par quatre pendentifs avec les évangélistes et flanquée de deux lunettes, le *Mariage de la Vierge* et la *Visitation*. Le contrat fut passé par monseigneur Paolo Alaleoni avec Vouet le 17 septembre 1623 et la chapelle consacrée en 1624. Jacques Thuillier a proposé de voir la main de Mellin dans le compartiment montrant l'Assomption[27], et il est vrai que sa draperie voltigeante en forme de coquille serait bien dans le style du Lorrain. La *Visitation* affiche une certaine parenté avec celle peinte par Mellin à Saint-Louis-des-Français. Les copieuses draperies des Évangélistes seraient aussi bien dans sa veine. Quoiqu'il en soit de la paternité de tel ou tel compartiment, l'intervention du Lorrain sur ce type de chantier paraît plus que probable. La différence de répertoire et de technique entre les toiles et la voûte est frappante et soulève la question plus générale de la place de Mellin auprès de Vouet à partir des années 1624-1625, période où le rôle du Lorrain devient de plus en plus visible, peut-être simplement à cause du succès de Vouet et de l'augmentation du nombre des commandes.

C'est pour nous aussi le cas à la voûte de la chapelle de la Vierge à S. Francesco a Ripa, où les parties peintes à fresques (voûte et pendentifs) sont manifestement l'œuvre de collaborateurs. La récente restauration de ce décor rend encore plus évidente la distorsion stylistique notée par Salerno[28] entre la fresque et les toiles empruntes d'un caravagisme décoratif. Sur la voûte, les contrastes, les effets lumineux, en dépit d'une exécution assez gauche, sont beaucoup plus modernes,

et annoncent la génération suivante. Ce décor, récemment retrouvé et restauré, semble à peine appartenir au monde de Vouet. Les draperies larges et gonflantes, les raccourcis, les jeux des *putti* et la gloire saturée de jaune sont des éléments qui appartiendront ensuite en propre à Charles Mellin. Le coloris déjà néovénitien, l'évidente référence aux réalisations de Lanfranco, citation faite avec plus d'enthousiasme que d'habileté, nous semble bien cadrer avec ce que nous savons ensuite de Mellin. En fait, pourquoi ne pas le redire, nous ne croyons pas à l'existence d'une phase caravagesque chez Mellin qui serait encore à redécouvrir[29]. Son parcours, son style, sa carrière ne sont en rien similaires à celles des autres peintres étrangers actifs à Rome dans les années 1620-1630. Peut-être reparaîtra un jour quelque tableau caravagesque : qui n'en a pas fait ? Mais, dans l'état de notre connaissance, une telle phase n'est pas nécessaire pour expliquer le développement de sa personnalité.

Certaines commandes s'apparentent au décor mural par leur taille et leur importance : c'est le cas de la *Crucifixion* du Gesù à Gênes, tableau d'une exécution inégale[30]. Son aspect décevant n'est pas seulement dû à un état de conservation insatisfaisant mais à une réalisation en partie déléguée. Nous avons proposé de reconnaître Mellin dans cet assistant : les larges draperies, la touche généreuse, une certaine incertitude dans le dessin ainsi que la référence à Lanfranco nous semblent militer dans ce sens. Cette proposition ne fut pas accueillie par Lorenzo Pericolo[31] mais doit malgré tout être aujourd'hui reconsidérée à la lumière des éléments de chronologie apportés par Viviana Farina. On savait que le tableau avait été réalisé après le retour de Vouet à Rome, et il était donc daté vers 1622. Les recherches de Viviana Farina sur les travaux d'aménagement de la chapelle ont montré qu'il était probablement de deux ans postérieur. Une date vers 1624-1625 nous semble plus cohérente et parfaitement en accord avec la période où l'activité de Mellin devient identifiable chez Vouet.

Bien que qualifiées d'audacieuses[32], nos propositions concernant Mellin chez Vouet nous semble avoir plutôt péché par timidité : nous souhaitions reconstruire l'œuvre du Lorrain sans l'habiller des dépouilles de Vouet, tel le geai de la fable. Mais il nous semble désormais possible d'aller plus loin. L'une des commandes les plus importantes que reçut Simon Vouet pendant son séjour romain fut un décor pour Saint-Pierre. Importante par le prestige, mais aussi par la taille, puisqu'il s'agit d'une peinture murale de plus de vingt cinq mètres carrés, et qui dut requérir là aussi l'assistance de collaborateurs. Ce décor, une nuée avec les anges portant les *arma Christi*[33], servait d'écrin à la *Pietà* de Michel-Ange : ce sont les vicissitudes du déplacement de cette sculpture qui sont à l'origine de la commande[34]. Cette sculpture se trouvait depuis 1568 sur l'autel de la chapelle du chœur des chanoines ; lorsqu'il fut détruit en 1609 dans le cadre des travaux de la basilique, la *Pietà* fut déplacée vers le chœur provisoire. A l'achèvement de la nouvelle chapelle en 1624, les cardinaux de la Fabrique décidèrent de placer sur l'autel un retable consacré à saint Pierre pour compléter le cycle de la basilique et commandèrent un retable à Simon Vouet, *Saint Pierre guérissant les malades de son ombre*. Les chanoines, qui voulaient récupérer la *Pietà*, s'opposèrent à cette décision et obtinrent finalement gain de cause après l'arbitrage d'Urbain VIII. La *Pietà* de Michel-Ange fut placée pendant l'été 1625 dans le nouveau chœur des chanoines et le décor commandé

à Vouet installé en septembre[35]. Le choix de faire exécuter un décor peint pour présenter une sculpture n'est pas nouveau, mais reste inhabituel. On pourrait ajouter que la *Pietà* se suffisait à elle-même et n'avait guère besoin de scénographie. Cette solution offrait un compromis qui permettait aux chanoines d'avoir leur sculpture et aux cardinaux de la Fabrique d'honorer leur contrat vis-à-vis de Vouet. La modification de la commande fut mal reçue par le peintre, alors protégé par la famille du pontife : il n'était probablement pas question de la lui retirer tout à fait !

Il fallait attendre l'achèvement de la peinture pour pouvoir mettre en place la sculpture. Le 22 avril 1626, le chapitre et Urbain VIII vinrent examiner la peinture et l'autel fut consacré le 22 juillet. Ce décor, disparu au XVIIIe siècle (avant 1747), est connu par une esquisse rapide et quatre morceaux d'un grand modèle[36]. Ce fut l'une des grandes réussites de l'exposition de Nantes et Besançon que de réunir ces cinq œuvres pour la première fois. Sur l'esquisse, nous ne ferons qu'une remarque, dans le sillage d'une observation d'Erich Schleier : c'est la seule esquisse connue dans l'œuvre italien de Vouet. Le caractère exceptionnellement complexe de la tâche peut à lui seul l'expliquer. Nous voulons ajouter que Charles Mellin est l'un des seuls peintres de sa génération (hormis quelques Lombards) à faire régulièrement des esquisses peintes, une habitude qui ne nous surprend guère aujourd'hui par la banalisation du procédé au cours du XVIIe siècle. Cette pratique, à cette date, est exceptionnelle. Nous avons fait l'expérience d'agrandir l'esquisse à la taille du grand modèle aujourd'hui découpé pour comprendre comment les fragments de ce dernier peuvent s'y insérer (*fig. 5*). La composition est extrêmement fidèle et les variantes minimes, ce qui indique que cette esquisse n'est pas une simple étape de réflexion mais le modèle définitif à partir duquel travaillèrent les membres de l'atelier, comme un peintre confectionnant un carton de tapisserie à partir d'un tableau. La fidélité du grand modèle à l'esquisse éclaire la fonction de celle-ci : elle permet justement à Simon Vouet de déléguer tout ou partie de l'exécution du modèle en grand. L'examen direct des quatre fragments lors de l'exposition m'a confirmé ce qui n'était qu'une impression : différentes mains sont à l'œuvre. L'éloignement de ces différents morceaux, leur état de conservation variable semblaient seul devoir expliquer une certaine hétérogénéité. Sans entrer dans une discussion serrée sur ces quatre fragments, nous nous contenterons d'examiner les deux morceaux de Los Angeles, qui sont conservés et restaurés de manière homogène. L'ange vêtu d'un drapé orange, dans le morceau de gauche est peint d'une manière assez froide, lisse et dessinée ; ses doigts sont osseux. Celui en mauve derrière lui a un type inhabituel chez Vouet, d'une qualité inférieure à la plupart des autres visages du grand modèle. Dans le fragment de droite, l'ange vêtu de vert amande est dans une position similaire à celui en orange, et peut lui être immédiatement comparé (*fig. 6*). Les ombres sont montées dans les rouges, la touche est molle et parfois vague (sur la cheville par exemple) et les doigts rosés ont cet aspect désarticulé pour nous typique de Mellin. La main de celui en rose, est aussi modelée comme celle de l'allégorie de la Paix (*fig. 1*) ou celle de l'*Ange portant la lance*. Son nez rose, ses lèvres ourlées, l'œil légèrement saillant, l'accent rose sur le nez sont tout aussi caractéristiques, comme dans les tableaux cités plus haut. Au dessus, le visage raccourci est celui qu'emploie quelque temps plus tard Mellin pour la composition

Figure 5. Simon Vouet et collaborateurs, Anges portant les instruments de la Passion, *Photomontage (esquisse et fragments du modèle).*

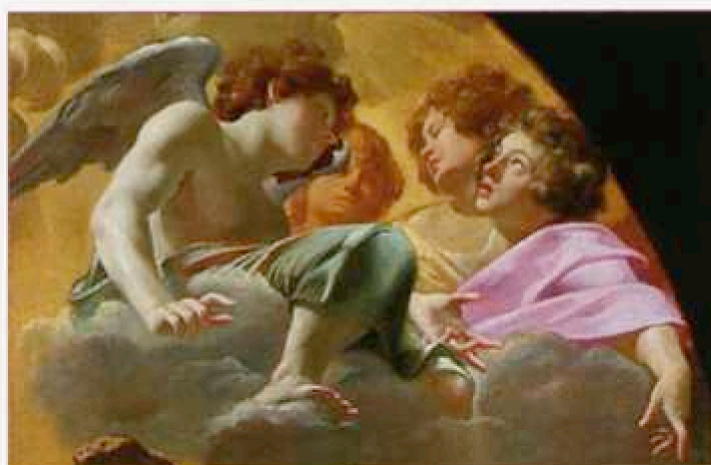


Figure 6. Collaborateur de Simon Vouet (Charles Mellin ?), Quatre anges, *Los Angeles, Los Angels County Museum of Art.*



Figure 7.
Charles Mellin.
La Vierge accueillant une âme au Ciel,
Rome, La Trinité des monts, infirmerie.

de la voûte de l'infirmerie de la chapelle de la Trinité des Monts (*fig. 7*). Si nous avions la liberté de découvrir ce tableau en ignorant sa fonction et son histoire, nous prononcerions le nom de Mellin sans aucun doute.

Le seul examen de la chronologie de la commande et du chantier met en évidence les délais très serrés entre la conception, l'approbation et l'exécution. L'esquisse, qui fut, on le voit, fidèlement suivie, fut peut-être soumise à l'approbation des chanoines. Il serait intéressant d'observer les guirlandes de tension sur cette dernière pour s'assurer qu'elle n'a pas été coupée en bas. Vouet aurait-il conçu une esquisse aboutie pour seulement la partie supérieure de la composition, en omettant saint François et saint Antoine de Padoue, les deux franciscains qui se tenaient au pied de la croix? Quant au modèle à demie grandeur aujourd'hui dépecé, quelle était sa fonction? Fournir une sorte de carton à demi-échelle pour déléguer partie de l'exécution? Faire un essai, *in situ*, même à échelle réduite, pour juger de l'effet? La peinture murale est aujourd'hui perdue et l'on ne saura jamais qui put y contribuer, mais il est impensable, étant donné le peu de temps dont Vouet disposait, qu'il ne confiât pas une partie de la réalisation à ses assistants. La soigneuse préparation du projet en porte témoignage.

Mellin et les tableaux de chevalet de Simon Vouet

■ La commande d'une série de douze anges portant les instruments de la Passion par le cardinal Ascanio Filomarino en 1627 entraîna aussi une répartition du travail au sein de l'atelier, pour les mêmes raisons: l'ampleur de la tâche et le délai bref

pour y répondre, Vouet devant rentrer à Paris. Nous avons proposé le nom de Mellin pour l'un des anges, celui portant le manteau de pourpre et la lance[37]. Cette proposition a été unanimement acceptée[38] et ce premier pas franchi, on peut voir sous un jour différent les deux anges de Minneapolis[39] : il n'y a plus lieu de penser qu'ils n'appartiennent pas à cette série parce qu'ils ne furent pas peints par Vouet.

La participation de Mellin est aussi patente dans certains tableaux de chevalet : nous avons publié, à l'instigation d'Erich Schleier, un tableau représentant *Vénus et l'Amour au bain*[40] qui nous semble un exemple caractéristique de tableau réalisé à plusieurs mains dans l'atelier de Vouet[41]. Cette proposition, désormais largement acceptée, ouvre de nouvelles perspectives : il ne s'agit pas de retirer un tableau à Vouet pour le donner à Mellin mais de comprendre certaines modalités de fonctionnement de cet atelier. Même pour un tableau d'importance limitée, une collaboration était envisageable. Ceci doit nous inciter à la prudence dans l'utilisation des critères de style et de qualité quand il est question de la chronologie des œuvres italiennes de Vouet, au moins à partir de 1624. Un autre tableau récemment apparu sur le marché de l'art nous semble relever de la même logique. Il s'agit d'un portrait d'homme en pied[42]. Avant d'en discuter la manière, il faut s'interroger sur la date de ce portrait. Il est publié comme ayant été peint à Gênes et pouvant représenter un membre de la famille Doria (*fig. 8*). Le style nous paraît postérieur, et j'imagine qu'Erich Schleier, Pierre Rosenberg ou Dominique Jacquot, qui acceptent l'attribution à Vouet comme en fait état la notice du catalogue de la galerie, sont probablement d'accord sur ce point. Une date autour de 1624-1626 conviendrait beaucoup mieux. La date plus précoce repose apparemment sur deux indices. D'une part l'analogie avec le portrait de Giovanni Carlo Doria du Louvre, qui nous paraît au contraire très différent et bien supérieur. D'autre part, le costume plus que démodé qui place le portrait plus tôt. Mais même une date autour de 1620 ne saurait correspondre au port de ce pourpoint tailladé et de ce type de culotte. C'est avec un costume de ce type que Charles Mellin habille l'ambassadeur qui accompagne saint François de Paule dans la fresque du cloître de la Trinité-des-Monts[43]. La fresque est réalisée vers 1628 et l'événement dépeint se déroule… en 1482. Artemisia Gentileschi costume de la même manière Assuérus dans l'*Évanouissement d'Esther* du Metropolitan Museum[44]. Ce genre de costume était donc alors assez archaïque pour conférer un cachet historique à une composition.



Figure 8. Charles Mellin (attribué à). Portrait d'homme, *localisation actuelle inconnue.*

Pour en revenir au tableau, il faudrait alors penser qu'il s'agit d'un portrait rétrospectif, peut-être imaginaire. Cette hypothèse nous semble renforcée par plusieurs éléments, d'abord iconographiques : la présence du heaume, clairement archaïque s'il n'est pas un élément d'héraldique et celle du bandage sur le genou, qui s'explique s'il fait référence à quelque anecdote historique, mais semble inimaginable dans le portrait d'une personne vivante. Et puis, il y a le portrait lui-même, qui est loin d'avoir la présence des autres portraits de Vouet : on n'a pas le sentiment immédiat de se trouver face à une personne réelle, un effet pourtant central dans la question du portrait à cette date, mais devant une image assez vague, séduisante, décorative mais non sans faiblesse. Le dessin de la main gauche est lourd, le placement de la jambe droite incertain. Le traitement du visage nous paraît particulièrement proche de Mellin : l'œil luisant et inexpressif, la forme des paupières, la bouche ourlée dont l'ouverture est suggérée par une sorte d'accolade peinte sur le dessin des lèvres. Ces habitudes, ces tics apparaissent dans d'autres œuvres de la même période, *Hérodiade*[45], *Jaël*[46] et l'Allégorie de la Paix déjà citée.

Ces quelques remarques permettent, nous l'espérons, de comprendre que la place réelle de Mellin dans le fonctionnement des dernières années de l'atelier romain de Vouet est encore à évaluer d'une manière méthodique.

Notes

1. FELIBIEN A., *Noms des peintres les plus célèbres et les plus connus anciens et modernes*, Paris, 1679, p. 48.
2. FELIBIEN A., *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, Paris, 1685, IVe partie, septième entretien (vie de Simon Vouet), p. 86.
3. KAZEROUNI G. in *Simon Vouet (Les années italiennes 1613/1627)*, cat. exp. Nantes, musée des Beaux-Arts et Besançon, musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, 2008-2009, p. 196.
4. La question encore difficile de Charles Mellin portraitiste a été récemment embrouillée par les études sur Gianlorenzo Bernini peintre. Nous avons tenté de rendre compte des propositions de Francesco Petrucci dans son ouvrage paru alors que notre catalogue était déjà en cours de fabrication (PETRUCCI F., *Bernini pittore. Dal disegno al « maraviglioso composto »*, Rome, 2006). En revanche, nous avons été très surpris par le catalogue de l'exposition *Bernini pittore* (Rome, Palazzo Barberini, 2007-2008) où Tomaso Montanari cite en note notre monographie sur Mellin mais sans jamais en discuter le contenu (voir en particulier p. 71-75). Il propose d'attribuer des portraits à Mellin que nous avons déjà rejeté, sans indiquer cela dans la bibliographie de ces tableaux (en particulier le *Saint Jacques* [*ibidem*, n° R18, p. 162] qui est notre R39, MALGOUYRES P., *Charles Mellin, un Lorrain entre Rome et Naples*, cat. exp. Nancy, musée des Beaux-arts et Caen, musée des Beaux-arts, 2007 p. 283-284).
5. CALMET A., *Histoire de Lorraine : qui comprend ce qui s'est passé de plus mémorable dans l'Archevеché de Treves, et dans les Evechés de Metz, Toul et Verdun, depuis l'entrée de Jules César dans les Gaules, jusqu'à la cession de la Lorraine, arrivée en 1737, inclusivement*, Nancy : A. Leseure, IV (1751), col. 653.
6. *La Rencontre de l'empereur Othon III et de saint Nil* et la *Construction de l'abbaye de Grottaferrata*, furent copiées par Mellin (Haarlem, Teylers Museum ; *in* MALGOUYRES P., *op. cit.*, n° D 93 et 94, repr. p. 37).
7. Dans son inventaire après décès (cf. MALGOUYRES P., *op. cit.*, p. 319) : « un quadro di 4 palmi, copia da Domenichino, d'una Sibilla » ; le format de cette copie pourrait indiquer qu'il s'agit de la *Sibylle Persique* de la Wallace Collection (*in* MALGOUYRES P., *op. cit.*, fig. 2 p. 35).

8. Françoise de la Moureyre *in* cat. exp. *Jacques Sarrazin, sculpteur du Roi, 1592-1660*, Noyon, 1992, p. 15-21.
9. SCHLEIER E., « Charles Mellin and the marchesi Muti », *The Burlington Magazine*, CXVIII, décembre 1976, p. 837-845. MALGOUYRES P., *op. cit.*, p. 56-85.
10. « A di 4 detto [août 1627] un quadro simile [environ deux palmes sur trois] con Apollo, che abbraccia un arbore di mano del S. Muti », Paris, coll. part. *in* MALGOUYRES P., *op. cit.*, p. 69-71.
11. « Adi 27 detto [septembre] Un quadro grande fatto dal fratello del S. r cav. Muti alto p.^{mi} 16 largo p.^{mi} 12 con cinque figure grandi, che sono in lode della pace con prospettiva, paese con arbore, con cornice tutta dotata largo un palmo », Rome, Palazzo Barberini, Galleria nazionale d'arte antica, *in* MALGOUYRES P., *op. cit.*, p. 71-73.
12. « Un quadro grande alto pmi 12 largo pmi 8 con S.° Urbano Vestito Ponteficalmente, che stà in aria sopra alle Nuvole, con due Angioli grandi et altri piccoli che tengono un Calice, una Mitria, e le Chiavi et una girlanda di diversi fiori, con cornice tutta dorata... del sr Gio : Batta Muti havuto da Mons. Coppiere », Rome, Palazzo Barberini, Galleria nazionale d'arte antica, *in* MALGOUYRES P., *op. cit.*, p. 82-84.
13. « Un quadro di S. Bastiano, con le freccie in mano fatto dal fratello del Cavalier Muti ; con bandinella di taffetta rosso, e frangetta a torno, con cornice dorate », MALGOUYRES P., *op. cit.*, p. 275.
14. RENAUD TEMPERINI R., *French Painting of the Ancien Régime from the Collection of The Sarah Campbell Blaffer Foundation*, Houston, 1996, p. 50-53.
15. Nancy, Musée lorrain (MALGOUYRES P., *op. cit.*, p. 79-82).
16. Par exemple, *Sainte Catherine* et *Sainte Agnès* (*Simon Vouet, Les années italiennes, op. cit.*, cat. 46-47) ne sont pas des tableaux d'oratoire, et n'ont pas de rapport avec l'ordre des Trinitaires (l'iconographie liée à cet ordre est particulièrement bien étudiée, WITKO A., *Sztuka w służbie Zakonu Trójcy Świętej w siedemnastym i osiemnastym stuleciu*, Varsovie, 2002).
17. Huile sur toile, H. 0,991 ; L. 0,743, Hartford, Wadsworth Atheneum ; NICOLSON B., *Caravaggism in Europe*, seconde édition revue et augmentée par Luisa Vertova, Torino, 1990, I, p. 210 ; II, fig. 736-737 (Vouet) ; ROSENBERG P. in *La peinture française du XVIIe siècle dans les collections américaines*, Paris, Grand Palais, 1982, n° 115-116, p. 334-335, avec bibliographie antérieure et ROSENBERG P., « France in the Golden Age : A Postscript », *Metropolitan Museum Journal*, vol. 17, 1982, New York, 1984, p. 37.
18. BREJON DE LAVERGNEE A. « Le Caravagisme en Europe : à propos de la réédition du Nicolson », *Gazette des Beaux-Arts*, novembre 1993, p. 207.
19. HILLIARD T. G., in *Renaissance to Rococo. Masterpieces from the Wadsworth Atheneum Museum of Art*, Sarasota, the John and Mable Ringling Museum of Art; Fort Worth, Kimbell Art Museum ; Omaha, Joslyn Art Museum, Nashville, Frist Center for visual Arts ; Charlotte, Mint Museum of Art, 2004-2006 (Eric Zaffran), n° 48-49, p. 134-135.
20. Hartford, Wadsworth Atheneum (MALGOUYRES P., *op. cit.*, p. 40).
21. Nous remercions Eric Zafran et Erin Monroe pour leur aide.
22. MALGOUYRES P., *op. cit.*, p. 44.
23. Autrefois Londres, collection Benedict Nicholson et depuis à l'Art Institute de Dayton (Ohio).
24. Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, *in* cat. exp. *Vouet*, Paris, Grand Palais, 1990-1991, n° 6 p. 190-192.
25. Une similitude relevée par Jacques THUILLIER, *ibidem*, p. 244.
26. Repr. *in* MALGOUYRES P., *op. cit.*, p. 39.
27. *Vouet*, *op. cit.*, p. 214, repr. ; Erich Schleier la reproduit en 1997, comme œuvre de Simon Vouet (SCHLEIER E., « Pietro da Cortona e la nascita del barocco a Roma », cat. exp. *Pietro da Cortona 1597-1669*, Rome, Palazzo Venezia, 1997-1998, p. 49, fig. 16). Jacques Bousquet avait noté que les fresques qui accompagnent les tableaux de Vouet semblaient l'œuvre d'élèves (BOUSQUET J., « Documents sur le séjour de Simon Vouet à Rome », *École Française de Rome, Mélanges d'archéologie et d'histoire*, LXIV, 1952, p. 299, note 2).

28. SALERNO L., « La cappella di Vouet a S. Lorenzo-in-Lucina », *Palatino*, XII (2), 1968, p. 212-213.
29. En cela, nous somme tout à fait en désaccord avec Dominique Jacquot (*Éclairages sur un chef-d'œuvre. « Loth et ses filles » de Simon Vouet*, cat. exp. Strasbourg, musée des Beaux-Arts, 2005-2006, p. 171).
30. MALGOUYRES P., *op. cit.*, p. 37-38.
31. PERICOLO L., « Simon Vouet a Genova », *Genova e la Francia. Opere, committenti, collezionisti*, Piero Bocardo, Clario Di Fabio, Philippe Sénéchal (dir.), p. 93-94.
32. JACQUOT D., « Charles Mellin: Nancy and Caen », *The Burlington Magazine*, 149, novembre 2007, p. 725.
33. « Le caractère plafonnant de la composition est frappant, presque paradoxal [...]. D'ailleurs, l'une des sources possible du décor de Vouet est un plafond, peint par Cherubino Alberti à la voûte de la chapelle Aldobrandini à Santa Maria sopra Minerva: dans un *oculus* feint, la croix est exaltée par les anges dans un saisissant raccourci qui creuse l'espace » ai-je écrit en 2007 (MALGOUYRES P., *op. cit.*, p. 43). Il ne s'agit pas de la position de la croix, évidemment plantée derrière le groupe en marbre, mais des figures volantes qui l'entourent (contrairement à ce qu'a compris Erich Schleier (in *Simon Vouet, Les années italiennes, op. cit.*, p. 149).
34. RICE L., *The Altars and Altarpieces of new St. Peter's*, Cambridge, 1997, cat. 8 p. 216-221, fig. 117-118 p. 431.
35. La correspondance sur ce litige est publiée dans RICE L., *op. cit.*, p. 219.
36. Grande-Bretagne, coll. part., Londres, coll. part.; Los Angeles, Los Angeles County Museum et Besançon, musée des Beaux-Arts et d'Archéologie (SCHLEIER E. in *Simon Vouet, Les années italiennes, op. cit.*, n° 40, 41a, b, c p. 152-157.)
37. Naples, Museo nazionale di Capodimonte (MALGOUYRES P., *op. cit.*, p. 48-50).
38. SCHLEIER E. « Les commanditaires de Vouet à Rome », *Simon Vouet, Les années italiennes, op. cit.*, p. 79.
39. Minneapolis, the Minneapolis Institute of Art (l'un est repr. *in* MALGOUYRES P., *op. cit.*, fig. 6, p. 50).
40. Berlin, Gemäldegalerie Alte Meister, inv. n° 5/60.
41. MALGOUYRES P., « Vouet, Mellin et compagnie... Sur les traces de Charles Mellin dans l'atelier romain de Simon Vouet », *Jahrbuch der berliner Museen*, 1999, p. 89-97.
42. Huile sur toile, 1,992 x 1,145. Londres, Whitfield Fine Art (*Old Masters in a modern light*, cat. exp. juin-juillet 2009).
43. MALGOUYRES P., *op. cit.*, p. 94-95.
44. New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 69.281.
45. Naples, Museo Nazionale di Capodimonte (MALGOUYRES P., *op. cit.*, p. 52-53).
46. Paris, collection particulière (MALGOUYRES P., *op. cit.*, p. 54-55).

art & société

Sous la direction de

Olivier BONFAIT & Hélène ROUSTEAU-CHAMBON



SIMON VOUET EN ITALIE



Lorsqu'il revient à Paris à en 1627, Simon Vouet a toutes les capacités pour changer le cours de la peinture française, un rôle qui lui est reconnu depuis plus de trois siècles. Mais quelle avait été la formation en Italie de ce peintre, qui a vécu dans la Rome de Caravage et du Bernin, entre 1613 et 1627, soit de ses 23 ans à ses 37 ans?

Grâce aux contributions des plus éminents spécialistes, ce volume retrace les diverses facettes de cet artiste aux multiples talents. En s'attachant à la fois à comprendre son parcours et le milieu dans lequel il travailla, par la comparaison de son activité à celle de certains de ses contemporains qui peuvent travailler avec lui ou réagissent en interaction avec lui, il esquisse le portrait d'un artiste qui sut remarquablement faire carrière dans la Rome des Barberini, tout en allant travailler dans d'autres centres artistiques (Gênes et Milan). Les auteurs de cet ouvrage proposent aussi de nouvelles hypothèses quant à l'attribution de certaines œuvres de l'artiste et ce livre s'attache enfin à présenter de nouveaux éléments sur ce peintre qui fut à la fois peintre caravagesque, prince de l'Académie de Saint-Luc et le premier étranger appelé à décorer Saint-Pierre de Rome.

Il permet ainsi de dresser une première synthèse sur le Vouet romain, synthèse ouverte qui vient couronner des décennies de recherche.

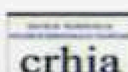
Olivier BONFAIT est professeur d'histoire de l'art moderne à l'université de Provence (Cemerra, JE 2422), spécialiste de la peinture française et italienne des XVIIe et XVIIIe siècles. Il a été chargé de mission pour l'histoire de l'art à l'Académie de France à Rome, commissaire de différentes expositions et a publié de nombreux actes de colloques. Il prépare actuellement un ouvrage sur la peinture caravagesque.

Hélène ROUSTEAU-CHAMBON est maître de conférences à l'université de Nantes et l'auteur d'ouvrages sur l'architecture en France. Elle a organisé des colloques sur l'art à Nantes dont Jacques V Gabriel et les architectes de la façade atlantique, *Picard, 2004 ;* La collection Cacault, 1810-2010, *Nantes 21-22 septembre 2010, avec A. Collange, C. Georgel (à paraître).*

En couverture: Simon Vouet, Autoportrait, *1626/1627, Lyon, Musée des beaux-arts.*

Publié avec le soutien
de l'université de Nantes et du laboratoire
CEMERRA, université de Provence Aix-Marseille









24 €

978-2-7535-1364-8





www.pur-editions.fr